"... EU TE DIGO MEU IRMÃO, QUE SEM O BLUES VOCÊ NÃO ENCARA A ENCRUZILHADA" [1]: *PRODUÇÃO ARTÍSTICA INDEPENDENTE* E O CENÁRIO BLUES EM FORTALEZA 1988-1998.

Leopoldo de Macedo Barbosa[2]
leopoldombarbosa@gmail.com

RESUMO: O referido artigo procura analisar os mecanismos de atuação dos sujeitos sócio-históricos membros de quatro grupos musicais, *Gang da Cidade*, *Trakajá's Blues Experiment*, *Sub Blues* e *Matutaia,* inseridos no cenário blues da década de 1990 em Fortaleza. As atividades musicais desses artistas, a partir de suas bandas envolvidas, se destacam por caracterizar e compreender as relações entre os referidos músicos e o mercado musical local. Assim sob a ótica da *produção artística independente*, tema proposto para inserir novas perspectivas à relação entre artista e o mercado do entretimento, procuramos compreender em que medida essas movimentações corroboraram não só à manutenção das carreiras desses personagens durante o período, mas também ao contexto da inserção do blues na cidade. Como fontes, nos baseamos em jornais do período, depoimentos e arquivos pessoais dos respectivos artistas.
Palavras-chave: Blues, Fortaleza, Produção artística independente.

ABSTRACT: The article seeks to analyze the mechanisms of activity of subjects sociohistorical members four bands, Gang da Cidade, Trakajá's Blues Experiment, Kazane & Sub Blues Matutaia, inserted into the blues scene of the 1990s in Fortaleza. The activities of these musical artists, from their bands involved, stand out for characterizing and understanding the relationship between these musicians and the music market place. So from the perspective of independent artistic production, theme proposed to insert new perspectives on the relationship between artist and entertainment market, we seek to understand to what extent these moves corroborated not only the maintenance of their careers during the period, but also to the context of the insertion blues in the city. As sources, we rely on newspapers of the period, testimonies and personal archives of the respective artists.
Keywords: Blues, Fortaleza, Independent artistic production.

INTRODUÇÃO

No contexto musical fortalezense entre diferentes décadas do século passado, a relação entre artistas e o mercado do entretenimento nos revela interessantes momentos que destacou, por exemplo, as histórias de diferentes artistas locais e suas jornadas para o Sudeste em busca de melhores oportunidades para a sua carreira artística. Podemos ressaltar também os artistas que vislumbraram expectativas, por exemplo, sobre a recém-chegada, TV Ceará canal 2,

[1] TEIXEIRA, Venícius Aurélio. Nova Vitrola. In: **Blues Ceará**. Ceará: Cais Bar produções artísticas, 1998, 1 CD. Faixa 5.

[2] Graduado em História pela Universidade Estadual do Ceara (UECE) e integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas – **DÍCTIS/UECE**.

inaugurada em Novembro de 1960. [3] Em outro exemplo desse contexto, podemos buscar ainda, músicos que distante das grandes cifras tão desejadas e presentes no chamado *mainstream*[4], procuraram novas formas de relações com o mercado como, por exemplo, através da ampliação dos seus modos de atuação e gerenciamento de suas próprias trajetórias musicais aos seus modos e tomaram para si contrato de shows, divulgação de suas carreiras ou realização de produções fonográficas (atividades essas geralmente de responsabilidade de empresas do ramo e inseridas na lógica do mercado), como também esses músicos *encararam a encruzilhada*, desafio de todo artista em manter sua carreira.

Sobre o segundo exemplo, as movimentações de integrantes de quatro bandas de *blues* ocorridas na década de 1990 nos chamam atenção para essa possibilidade do artista ampliar seu modo de atuação: membros da *Kazane & Sub Blues*, *Trakajá's Blues Experiment*, *Matutaia* e *Gang da Cidade* articularam de forma interessante suas trajetórias artísticas no período: que resultaram em diferentes mecanismos favoráveis não só a manutenção de suas carreiras musicais, como também à tentativa de uma efetivação e consolidação de um cenário favorável ao gênero.

Assim, o referido texto procura apresentar esses respectivos modos de atuação que permearam as atividades dessas bandas dentro do cenário do *blues* em Fortaleza durante a década de 1990. Nossa perspectiva remete a capacidade dos mesmos em negociarem e procurarem vias alternativas em relação às estruturas dominantes do mercado do entretenimento e a proposta de se distanciar de visões que ressaltam: ou o controle dessas respectivas estruturas em detrimento à autonomia do artista ou a ideia de resistência, polarizando essas duas categorias e situando o artista como um agente de recusa se afastando do grande mercado do entretenimento. Assim, iniciamos nossas discussões acerca de *produção artística independente*: tema esse analisado e utilizado como uma nova alternativa entre os estudiosos do assunto para as relações entre artistas e indústria do entretenimento, especialmente nos últimos vinte anos. Posteriormente, continuamos nossas observações com o tópico *entre produções, shows e blues: os mecanismos de atuação da cena blues fortalezense*, abordando as atividades musicais dos referidos sujeitos sócio-históricos e em que medida

---

[3] CUNHA, Rodrigo do Espírito Santo da. Anotações sobre a história da televisão no Ceará (décadas de 1970 e 1980). In: **Anais do VII Encontro Nacional de História da Mídia: Música e Memória: mídia alternativa e alternativas midiáticas**. Fortaleza: UNIFOR, 2009, p. 1. Disponível em: http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-20091/Anotacoes%20sobre%20a%20historia%20da%20televisao%20no%20Ceara.pdf. Acesso em: 5 março. 2013, 14:50:25.

[4] O termo *mainstream* denota o ambiente em que circulam os conteúdos referentes à chamada música popular massiva, usualmente disseminada pelos meios de comunicação de massa de forma mais ampla e menos segmentada. No *mainstream*, são veiculados discursos mais gerais e abrangentes em comparação com aqueles endereçados a nichos específicos (FERNANDES, 2007, p. 11).

essas movimentações caracterizaram as trajetórias artísticas dentro do cenário blues em Fortaleza.

SOBRE PRODUÇÃO ARTÍSTICA INDEPENDENTE

> É necessário ultrapassar o pensamento recorrente de que haveria uma espécie de embate simbólico entre criatividade e comércio no campo da música popular massiva, que, para muitos, estaria reduzido a uma disputa entre a produção musical existente no *underground* e no *mainstream*. Apesar de existirem tensões entre as duas esferas, são diversos os casos em que elas dialogam e estabelecem relacionamentos que se afastam de qualquer noção de simples oposição (Hesmondhalgh, 1999; Middleton, 2002; Negus, 1998). [5]

A partir dessa afirmação que Fernandes (2007) inicia sua análise sobre as experiências de produção musical desvinculadas das grandes empresas fonográficas, no começo da década de 1980, em países como os Estados Unidos e a Inglaterra: as *independents labels*. A autora se aproxima do termo *independente* para associá-lo com a questão da produção fonográfica, como também da gestão artística. Nas palavras da pesquisadora:

> A noção de independência [...] pressuporia uma forma de negociação com a cultura dominante, muito mais ambígua e complexa que a mera noção de "resistência", frequentemente atrelada a subculturas jovens (Bannister, 2006; Freire Filho, 2003; Gelder & Thornton, 1997; Negus, 1998; Olson, 1998) [sic]. A independência suporia uma relação direta com o *mainstream,* dialogando e interagindo com seus processos. [6]

Para a autora o caráter de *independente* relaciona-se, por exemplo, a um tipo de gestão artística que a independência não significa um rompimento total com as grandes estruturas de produção, pelo contrário, existe sim uma forma de manutenção baseada na aproximação com as estruturas dominantes, relacionando com os componentes que detém as direções, por exemplo, do entretenimento de um determinado espaço urbano. Ainda em outra citação, a pesquisadora procura efetivar o termo *independente*, através de uma definição dessa respectiva categoria:

> Ser independente significa algo; comunica sentidos e significados específicos entre os grupos, atuando, de certo modo, como um elemento aglutinador entre os indivíduos. Extrapola, portanto, o caráter mercadológico que o termo adquire no contexto fonográfico – que indica um modo particular de produzir música que não dependeria de estruturas e recursos financeiros de grandes companhias para ser efetivado. A independência é sempre uma forma de negociação com a cultura dominante, uma noção muito mais ambígua e complexa que a mera "resistência" (BANNISTER, 2006, p. 78)
> Como categoria relacional, a principal característica do termo *independência* é seu caráter transitivo, por meio do qual não pode ser reduzido a um significado

---

[5] FERNANDES, Fernanda Marques. **Música, estilo de vida produção midiática na cena *indie* carioca**. UFRJ: Rio de Janeiro, 2007, p. 25. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/mestrado/dissertacoes_2007.html#8. Acesso em: 23 março. 2013, 16:30:30.

[6] FERNANDES, Fernanda Marques, loc. cit..

> essencial. A independência se efetiva em relação a algo, a alguém, a alguma estrutura e, neste sentido, nunca é definitiva, absoluta. Por exemplo, um artista pode ser independente, no sentido de não contar com as estruturas de grandes companhias fonográficas para promover seu trabalho; mas é dependente em outros níveis: depende de si mesmo, de seu empenho e de seus próprios recursos para executar tal tarefa. [7]

Com as colocações acima percebemos que a grande percepção ao analisarmos uma *cena musical independente* é seu diálogo com as chamadas estruturas vigentes: se distanciando de um pré-estabelecimento de mera resistência, o grupo dialoga, aproxima ou negocia em prol da manutenção, da visibilidade ou do reconhecimento.

Uma observação que pode caracterizar a menção *independente*, particularmente no Brasil, são os depoimentos, presentes no trabalho de Fernandes, de artistas mantidos, a partir deste tipo de produção artística: os músicos em suas falas destacaram seus *fazeres* de atuação e manutenção, pois são essas atividades contribuintes para a consistência de seus trabalhos musicais sem, no entanto, a possessão de grandes recursos. A autora, inclusive, procura uma lógica sobre a questão dessa respectiva gestão artística no país ao buscar um perfil de artista inserido neste meio. Assim, Fernandes cita que para "manter uma banda independente se afigura como uma atividade dispendiosa, em vez de potencialmente lucrativa no médio/longo prazo, o que constitui um obstáculo para a participação ativa de indivíduos que não possuem renda relativamente elevada" [8] e destaca

> ...o papel de protagonista a jovens de classe média-alta [sic], na maioria homens, que possuem condições financeiras adequadas para a compra de instrumentos de boa qualidade, para frequentar aulas de música, custear ensaios em estúdios apropriados e viagens por cidades próximas. [9]

Por outro lado Vicente (2006) em relação à produção fonográfica aborda o termo *independente* para analisar constructos históricos como, por exemplo, as atividades musicais de artistas paulistas participantes do *Lira Paulistana*[10] no final da década de 1980, além de pensar o termo baseado nas "empresas de atuação predominantemente local, vinculadas normalmente a segmentos musicais específicos, que costumam atuar na formação de novos

---

[7] Ibid., p. 179-180.
[8] Ibid., p. 53
[9] FERNANDES, Fernanda Marques, loc. cit..
[10] Centro cultural localizado em São Paulo que funcionou entre 1979 e 1986 e lançou um selo homônimo durante o período.

artistas e na prospecção de novos nichos de mercado” [11], como também os “artistas que desenvolvem autonomamente a produção de seus discos”. [12]

Já Nascimento, por exemplo, em seu estudo sobre o movimento *Manguebit* aborda a questão do *ser independente* ao analisar a iniciativa de aproximação dos próprios membros do movimento com jornalistas que trabalhavam nos grandes jornais de circulação da época para conseguir ampla divulgação de seus eventos:

> É interessante observarmos que a própria formação acadêmica de alguns dos fomentadores da movimentação mangue, como Fred 04, Renato L, dentre outros, facilitou a divulgação da movimentação com os parcos recursos que estes jovens possuíam na cidade de Recife, ou seja, os contatos pessoais com jornalistas que trabalhavam ou ainda trabalham nos jornais de maior circulação do Estado de Pernambuco, ―Diário de Pernambuco‖, e ―Jornal do Commércio‖, foram de certa forma preponderantes na divulgação que os mesmos pretendiam. [13]

Por outro lado, os integrantes buscavam como também se aproveitavam da autopromoção e consequentemente da relativa autonomia para fomentar suas atividades musicais na cidade de Recife, na década de 1990, assim os mesmos negociavam e simultaneamente se autoafirmavam nas suas posições em relação a uma gestão artística independente:

> Dentre muitas formas que o MangueBit encontrou para sua autopromoção, devemos ressaltar as festas promovidas pelos jovens músicos como forma de contagiar o público nesta empreitada cultural, instigando-os a tomar de assalto a cidade de Recife em termos artísticos, este era o mote das ações. A realização de shows pelas bandas Mundo Livre S.A, Loustal, e posteriormente Chico Science e Nação Zumbi era uma prática entre os músicos, ou seja, casas de espetáculos e bares para as apresentações como o — “Poco Loco”, — “Franc‘s Drink‘s”, — “Soparia”, espaços públicos, dentre outros, eram conseguidos através dos amigos; o aluguel do som utilizado nas festas era dividido entre as bandas que iriam se apresentar e o público destas festas em algumas ocasiões era — “convocado” através de cortejos de maracatu promovidos pelo — “Lamento Negro” até as casas de shows onde aconteceriam os eventos. [14]

Já um interessante artigo de Mendonça (2008) *Itinerários musicais: um ensaio sobre a influência do cotidiano na formação curricular* apresentava a realidade em Fortaleza de um artista de um gênero especializado em termos de mercado, o *Heavy Metal* e suas estratégias para a manutenção de seu grupo musical na transição dos anos 1980 para a década de 1990.

---

[11] VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **Revista e compôs**, 2006, p. 3. Disponível em: http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/100/99. Acesso em: 23 março. 2013, 17:20:10.
[12] VICENTE, Eduardo, loc. cit..
[13] NASCIMENTO, Francisco Gerardo Cavalcante do. **Manguebit:** Diversidade na indústria fonográfica brasileira da década de 1990. UECE: Fortaleza, 2010, p. 49. Disponível em: http://www.uece.br/mahis/dmdocuments/francisco.pdf. Acesso em: 24 março. 2013, 16:20:56.
[14] Ibid. p. 48-49.

Nas palavras do próprio autor ao remontar sua trajetória artística, o artista aborda o modo como a banda procurou concretizar uma renda para a gravação de sua segunda fita-demo:

> Decidimos que após o carnaval de 1992, entraríamos novamente em estúdio para produzirmos uma nova demo-tape, posto que a primeira não refletia mais o pensamento do grupo naquele período. A inflação continuava e as dificuldades persistiam.
> Além de venda de camisetas, do LP's e fitas das nossas coleções, tínhamos outra fonte de renda: a venda de caipirinha na Feirinha realizada na Pracinha da Gentilândia. Aproveitando o período de carnaval, adquirimos a matéria prima e nos dirigimos até a cidade onde nascemos: Ipu-Ceará. Tinha sido informado por familiares que não havia ninguém na cidade vendendo o produto. [15]

Logo, a partir das experiências de Mendonça exemplificando diferentes possibilidades para uma manutenção e atuação no mercado musical, como também as análises de Nascimento, Vicente e Fernandes, percebemos que a *cena blues* fortalezense, no caso, também nos revelou pertinentes aspectos para compreender sua formação em termos de gestão, principalmente por ter se relacionado com ótica de atividade independente. Assim, o próximo tópico abordará a compreensão da respectiva *cena*, a partir da ideia da produção artística.

ENTRE PRODUÇÕES, SHOWS E BLUES: OS MECANISMOS DE ATUAÇÃO DA CENA BLUES.

Com a análise sobre produção artística independente procuramos compreender, agora, os modos de atuação dos personagens apropriados pela pesquisa percebendo que os mesmos, como os demais artistas de *blues* no período não dispunham de grandes recursos para gerir suas atividades musicais. Assim, de forma relativamente autônoma, os mesmos procuraram gerir suas carreiras artísticas de forma pertinente: tanto em contribuição para a efetivação e manutenção de suas atividades em torno da música, quanto para a fomentação da *cena blues* na cidade.

Um dos elementos relevantes para iniciarmos nossa discussão sobre os modos de atuação desses sujeitos sócio-históricos refere-se ao trabalho musical consolidado que os mesmos já possuíam. Essa inserção no meio artístico, durante a década de 1980, corroborava, de certa forma, com a trajetória desses artistas para a década de 1990: *Marco Aurélio* teve sua experiência com a *Íris Sativa*, *Carlinhos Perdigão* estreava, como baterista, no grupo musical de *Ricardo Black* (conhecido músico no período) em 1985 ou *Cícero Gatto* que acompanhava

---

[15] MENDONÇA, Amáudson Ximenes. Itinerários musicais: um ensaio sobre a influência do cotidiano na formação curricular. In: **Experiências musicais**. Fortaleza: Ed. UECE, 2008, p. 221-222.

a banda *Material*. Inclusive acrescentavam-se as experiências musicais em viagens para o Sudeste, na qual *Marco Aurélio* em São Paulo, além de *Marcelo Justa* e *Laerte Júnior* no Rio de Janeiro buscavam o tão sonhado reconhecimento fora do Estado.

Ainda sobre a questão do trabalho musical já consolidado desses artistas, esse aspecto de certa forma contribuiu também, por exemplo, no intercâmbio entre músicos e produtores artísticos responsáveis pelo entretenimento fortalezense, no período: como o caso do articulador cultural *Adil*, que proprietário do *Duques e Barões* e posteriormente *Kzar Bar* recebeu tanto apresentações da banda *Material* como colaborou na formulação da então, *Sangue da Cidade*, no início dos anos 1990. Além disso, o intercâmbio com outros artistas que resultaram em trabalhos musicais paralelos, através de outras bandas; parcerias artísticas; em convites ocasionais para determinados shows, as conhecidas "canjas" ou na realização de eventos organizados pelos músicos envolvidos, apoiados ou não por algum produtor. Essas atividades de certa forma contribuíam para uma coesão e sustentabilidade para a *cena blues* fortalezense.

Interessante também percebermos que essa desvinculação perante grandes estruturas de entretenimento, geralmente afastava a possibilidade de uma carreira musical com sustentabilidade própria: logo, uma fatia considerável dos músicos inseridos no contexto musical local, no período, possuía outra atividade profissional, considerada o emprego principal e consequentemente a que gerava melhor fonte de renda. Fernandes, ao analisar o mercado *independente* do Rio de Janeiro, ressalta esse perfil: "O trabalho 'diurno', da 'vida real', paga as despesas, já que a remuneração pela participação em shows e eventos usualmente inexiste, principalmente na cena de rock independente carioca". [16]

Já Mendonça citou o período que a trajetória de artista paralelizava com a pressão da família visando seu ingresso na Universidade:

> Depois da primeira fita-demo em 1989, a segunda só seria gravada três anos depois. Muitas foram as [sic] mudanças de formação no grupo como também a cobrança da família para meu ingresso na Universidade, fatores que contribuíram para uma desaceleração nos trabalhos da Obskure. Apesar desses fatores, acabamos por estabilizar o quarteto. [17]

Assim, nossos personagens, mesmo com certa visibilidade musical, possuíam atividades profissionais paralelas: *Laerte Júnior* trabalhava como designer gráfico, *Elisafan Rodrigues* como comerciário, *Marco Aurélio* como analista de turismo ou *Celso Antoni* como mecânico de motores. *Elisafan Rodrigues*, inclusive comentou em seu depoimento que a

---

[16] FERNANDES, Fernanda Marques, op. cit., p. 51.
[17] MENDONÇA, Amáudson Ximenes, op. cit., p. 221.

Trakaja's Blues Experiment teve seus períodos de paralisação quase que total motivado pela dificuldade de conciliação por parte dos artistas na manutenção das duas carreiras. Já, *Carlinhos Perdigão*, em depoimento sobre sua carreira em 1998, mostrou a dificuldade ao testemunhar colegas seus que encerravam suas atividades musicais, como também sua persistência em torno da atividade, após a experiência com a *Sub Blues*:

> ...e aí bicho [...] e assim aí começa minha saga [...] quer dizer eu [...] independente... meio assim independente e tal eu disse cara: [...] eu vou montar um negócio eu quero tocar muito eu já via já observava pessoas parando de tocar e eu disse: eu num vou porque eu num quero parar de tocar nunca bicho[...]. [18]

Montando então, um perfil do respectivo músico analisado na pesquisa, delineamos um artista que geralmente possuía uma atividade profissional durante a semana e em paralelo dividia esse emprego com ensaios ou apresentações: em sua maioria shows em bares, como também pequenos espaços culturais, seguidos de eventos de médio porte, festas universitárias ou shows organizados por produtores e ocasionalmente apresentações de grande porte, quando um determinado grupo musical era incorporado na programação ao lado de uma banda de grande estrutura para geralmente iniciar ou fechar o evento. Contexto musical esse, marcado principalmente, conforme citamos anteriormente, pela presença de pequenos estabelecimentos de entretenimento que de certa forma reunia determinados empresários contribuintes para a divulgação dos artistas locais.

Assim, a categoria *bar* para além do entretenimento do fortalezense se constitui outro elemento pertinente para compreensão dos mecanismos de atuação desses personagens, como também representou e ainda representa um forte espaço de divulgação para os artistas locais: foram nesses lugares que os músicos puderam encontrar visibilidade, através de algum frequentador, não apenas entretido com o ambiente, mas curioso com a execução do determinado artista ou de algum empresário da noite interessado em fechar mais algumas noites de apresentação, visto que os eventos de médio porte, mesmo relevantes, representavam pontuais apresentações musicais, durante o ano para esses artistas e as estruturas maiores como a boite *Hippotamus*, o *Oasis* e posteriormente, a Barraca *Biruta* se destinavam naturalmente para eventos de grande porte. O Jornal O Povo apresentava essa situação:

> Os espaços reservados a shows na cidade são ainda escassos. [...] a constatação dos artistas locais, é de que há limitações. Bom exemplo é o aproveitamento de bares para apresentações, quando nem sempre é possível conciliara a música à pretensão

[18] JÚNIOR, Carlos Alberto Ferreira. **Carlos Alberto Ferreira Júnior:** depoimento [abril 2012]. Entrevistador: Leopoldo de Macedo Barbosa. Fortaleza: 2012. 1 arquivo digital, 180 min.

> de apenas comer. Para os da terra, há ainda outro problema. As maiores casas optam por contratar gente de fora, de sucesso [...]. [19]

Para a *cena blues* fortalezense o músico *Elisafan Rodrigues* comentou a relevância que os bares e demais locais ganharam em relação à divulgação dos artistas do gênero, na década de 1990: "tinha um bar chamado Mãe da Terra esse espaço aí... abriu [...] pra turma do blues [...] ficava [...] no entorno do que é hoje [...] Centro Dragão do Mar [...] era um bar cultural [...] tinha peça de teatro se apresentava tinha [...] artistas [...] plásticos entende [sic]...". [20]

Já a reportagem do Jornal O Povo de 22/08/1997 apresentava, por exemplo, uma apresentação musical no bar *Café da Praia* de uma parceria dos músicos Danilo de Carvalho (Sub Blues), Ken Beaumont e Giovani (ambos da Matutaia) em comemoração, na época, dos 80 anos de idade do veterano *John Lee Hooker*:

> Terça-feira passada o bar café da Praia comemorou os 80 anos do bluesman americano John Lee Hooker com uma exibição de vídeos, audição de antigos sucessos e show com um trio formado por Danilo de Carvalho (SubBlues),o americano Ken Beaumont e Giovani (banda Matutaia). Outros músicos apareceram e fizeram uma legítima Jam session no local. [21]

Assim, percebemos então, que através desses *circuitos de bares*, especialmente, a *cena blues* fortalezense encontrou justamente nesses locais seu espaço de inserção, como também chamava a atenção para o que acontecia em torno do gênero para a cidade, quando, por exemplo, seus músicos participavam de uma apresentação destinada à comemoração de aniversário de reconhecido artista de *blues* estadunidense.

Acrescentamos também aos mecanismos de atuação a ampliação do *fazer musical* desses artistas, pois, analisando a *cena musical blues* a partir da ótica da produção independente: "suas atividades não se resumiam ao papel das bandas, acrescentava também os processos de produção (divulgação dos grupos, fomentação de espaço, gestão e etc.)" [22]. Assim, os músicos ampliavam as atividades musicais em relação à efetivação e permanência no contexto musical fortalezense.

Através dessa observação anterior sobre a posição dos nossos personagens frente ao contexto musical fortalezense, mostramos que os mesmos eram gestores de suas próprias

---

19 GURGEL, Márcia. Na Crise do espaço, o bar é a solução. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 02 Fevereiro 1989. Vida & Arte, p. 1.

20 RODRIGUES, Elisafan. Elisafan Rodrigues: depoimento [maio 2012]. Entrevistador: Leopoldo de Macedo Barbosa. Fortaleza: 2012. 1 arquivo digital, 120 min.

21 LIMA, Carlos Augusto. J. L. Hooker aos 80. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 22 Agosto 1997. Vida & Arte, p. 1

22 BARBOSA, Leopoldo de Macedo. *Sentimentos do blues fortalezense:* compreensão da *cena* blues em Fortaleza 1988-1998. In: **Anais do VII Encontro Internacional de Música e Mídia: Música e Memória: Tramas em Trânsito**. São Paulo: USP, 2011, p. 10. 1 CD-ROM.

carreiras e dividiam entre, os integrantes das bandas, funções como divulgação de apresentações, fechamento de contrato, contato com veículos de comunicação e etc.

Para apresentarmos esse modo de gestão artística recorremos aos arquivos pessoais de Laerte Júnior a fim de mostrarmos um contrato musical assinado pelo mesmo. Entre tantos materiais encontrados e descritos pelo artista nos deparamos com um contrato, no caso um documento que fechava uma apresentação musical da *Gang da Cidade* para um evento da Casa de Cultura Alemã no ano de 1994. O material apresentava diferentes dados: cláusulas sobre equipamento de som, valor do cachê, horário e duração da apresentação, repertório, entre outros. Interessante compreender, então, que uma atividade destinada a uma função especifica, no caso, o empresário ou produtor musical ficava a cargo do próprio integrante, como ainda é comum nos dias atuais: com o direcionamento financeiro para determinados segmentos mais midiáticos a contratação de um produtor torna-se muitas vezes inviável e se restringia a poucos grupos musicais, como a *Matutaia*, entre as bandas analisadas.



Banda Gang da Cidade Fonte: Jornal O Povo 10/06/1998

Outro documento pertinente encontrado através de arquivo pessoal se referia a um recibo de confirmação de cachê de uma apresentação musical pertencente à *Kazane*: esta fonte remetia ao show do projeto realizado pela SECULT-CE no ano de 1997 no restaurante *Ponte Velha* na Praia de Iracema. Na assinatura mais uma vez encontramos os nomes de integrantes, no caso *Vinícius Aurélio Teixeira* (*Kazane*) e *David Brasileiro* (baixista que tocava com a *Sub Blues*, no período). Esta amostragem apresentava músicos que realizavam atividades de produção na autenticação de um recibo destinado ao cachê de um determinado grupo musical.

Com essas implicações notamos que os próprios integrantes, apareciam como seus próprios gestores: negociavam cachês, acertavam a duração do show, como também repertório, pois na terceira cláusula aparecia justamente o gênero musical que representava os grupos nas diferentes divulgações encontradas ao longo da pesquisa. Outra situação remetia a

uma aproximação com os componentes que regiam a maior fatia do mercado, como a própria *Matutaia*, conforme apresentado possuía um empresário. Ainda, através dos documentos apresentados, percebemos a disparidade do cachê em relação a determinados eventos musicais: no caso, as apresentações realizadas nos circuitos de *bares*, geralmente forneciam cachês de ajuda de custo, como o recebido por *Kazane*. Nesse contexto, procuramos argumentar que a motivação do baixo valor do pagamento ao músico poderia, por exemplo, remeter a situação de o empresário relegar sua própria atração artística a elemento secundário do local, como um mero instrumento de entretenimento aos frequentadores ou remeter ao próprio suporte financeiro do local que impossibilitava um grande recurso financeiro. Já as apresentações de médio ou grande porte, como a concretizada por *Laerte Júnior* poderiam oferecer um pagamento, por exemplo, oito vezes maior.

Depois da contratação de uma apresentação musical, a forma de divulgação da mesma não diferia do primeiro momento. Nos depoimentos dos envolvidos, a difusão do evento geralmente se voltava para os próprios músicos, através da distribuição de panfletos, colocação de cartazes ou na propagação da notícia dos eventos para pessoas mais próximas dos grupos. Inclusive, cartazes, por exemplo, feitos por *Laerte Júnior*, como o trabalho de arte para os materiais do *Festival Rock Ceará* em 1993. No depoimento do músico uma menção sobre esse aspecto:

> Sim com certeza [...] é [...] tipo assim de querer apoiar ao ponto máximo que a coisa acontecesse tivesse uma boa resposta é [...] eu tinha que passar num tinha computador na época eu tinha que passar o dia todinho fazendo cartaz diretinho organizar e xerocar levar pros cantos pregar né? Divulgar então ficava [...] essa com essa incumbência aí durante muito tempo a Gang da Cidade eu fui o responsável pela divulgação[...]. [23]



Cartaz do Festival *Rock Ceará*. Material presente no arquivo pessoal de Laerte Júnior.

[23] JÚNIOR, Laerte Duarte. **Laerte Duarte Júnior:** depoimento [outubro e novembro 2011]. Entrevistador: Leopoldo de Macedo Barbosa. Fortaleza: 2012. 1 arquivo digital, 116 min.

Mas a questão da divulgação não se resumia claro, apenas às apresentações musicais, também se revelava esse aspecto em contornos mais amplos: ou seja, a forma como a *cena blues fortalezense*, a partir dos sujeitos sócio-históricos analisados, se *apresentava* para o público consumidor local. Assim, recorremos às análises de Thornton (*apud* Fernandes 2007) sobre o papel da mídia em relação às identificações e valorações das *cenas* ou *culturas jovens*. O autor, inclusive, considera três categorias para a exposição dos veículos midiáticos:

> *Micromídia*, que possui inscrição local e é composta por meios utilizados pelos organizadores de eventos para reunir as pessoas; *Mídia de nicho,* ou mídia especializada, que contribui tanto para a construção das culturas jovens quanto para sua documentação (um bom exemplo desta categoria é a imprensa de música); e, finalmente, *mídia de massa*, como os jornais, o rádio e a televisão, que contribuem para o desenvolvimento dos movimentos e das culturas juvenis na mesma medida em que distorcem suas características. A mídia de massa e a de nicho são usualmente associadas [sic] à esfera de produção e circulação do *mainstream*, enquanto a micromídia opera, primordialmente, na esfera *underground*. [24]

Com essa colocação percebemos que ao delinearmos o termo *underground* para o termo *independente*, como uma menção próxima para designar um determinado agente cultural que permanece *fora* da produção e divulgação musical massiva, os respectivos sujeitos, então, encontram principalmente na *micromídia*, os meios mais relevantes para seus produtos culturais como Thornton *apud* Fernandes destaca

> ...a importância que a micromídia desempenha nos processos de produção, divulgação e autenticação de discursos e representações no âmbito das cenas e culturas jovens. Informações que circulam através [...] de [...] filipetas, cartazes, *fanzines* [...], por exemplo, sob esse argumento, desfrutariam de maior credibilidade entre os integrantes de uma cena, configurando-se em instrumentos para congregar os indivíduos em eventos noturnos.
>
> Em grande medida, os veículos da micromídia desempenham funções importantes de atribuição (ou, pelo contrário, de negação) de um caráter autêntico a indivíduos, a comportamentos e a atividades, tanto no âmbito da cena como fora dela. As estratégias para construir a legitimidade e a autoridade de veículos da micromídia passam, principalmente, pela confirmação da legitimidade e da autoridade daqueles responsáveis pela produção da informação – atores que devem ser percebidos pelos outros integrantes da cena como referências, cujas trajetórias tenham sido submetidas a processos de autenticação que validem as informações, os discursos e as representações produzidos por eles. [25]

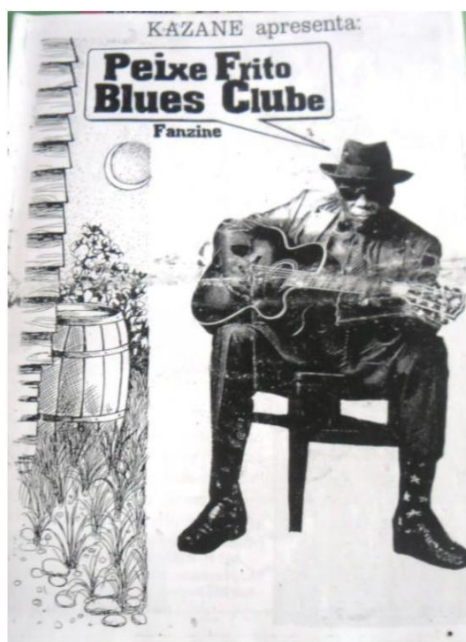
Essa legitimidade, ao nosso modo perceptível, por exemplo, como identidade ou identificação pode ser vista, por exemplo, no depoimento anterior de *Laerte Júnior* sobre a relevante dedicação que o músico tinha em torno dos materiais gráficos produzidos: ao relevar todo o esmero para a elaboração de um cartaz e posteriormente sua distribuição em diferentes pontos da cidade, o músico não só reforçava sua identificação com o *blues*, como também transmitia esse sentimento de pertença, uma identidade para os demais integrantes da *cena*.

---

24 THORNTON *apud* FERNANDES, op. cit., p. 136.

25 Ibid., p. 136-137.

Colocação anterior essa também percebida na elaboração de *fanzine* intitulado Peixe Frito Blues Clube, a partir do músico *Kazane*, que apresentava toda a movimentação artística do *Peixe Frito Blues Clube* e ressaltava as representações em torno do *blues*: uma dessas significações remetia na presença da foto do *bluesman John Lee Hooker*, exatamente na capa da publicação. Nesse *fanzine*, o artista mencionava estórias em quadrinhos sobre o gênero ou reportagens sobre as apresentações de grupos musicais. O material elaborado por *Kazane*, no caso, reforçava esse caráter autônomo de divulgação, por isso seu caráter de relevância. A publicação é definida com seus conteúdos diversos e característicos por Vicente como: "pequenas revistas – no mais das vezes reproduzidas através de mimeógrafo ou fotocopiadora – que funcionam como via de comunicação e expressão dos artistas e público do cenário underground [...]" [26].



Fanzine produzido por Kazane a respeito das atividades artísticas ocorridas no Peixe Frito Club.

Além das *micromídias*, os grupos musicais de certa forma conseguiram espaço também nas chamadas *mídias de massa*. Essas aparições, a partir de análises nossas, poderiam ocorrer: 1) Apoio de comunicadores em sintonia com a repercussão das bandas que contribuíram para o desenvolvimento do gênero ou em sintonia com o próprio contexto musical do *blues*; 2) Matérias de cunho divulgador, a partir da obtenção de espaço na seção destinada a programação cultural, 3) através das próprias investidas dos respectivos

---

[26] VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção digital**. UNICAMP: Campinas, 1996, p.142.

personagens, quando buscavam contatos com determinados veículos de divulgação para propagar suas atividades musicais.

Um exemplo para compreendermos as colocações anteriores, refere-se, por exemplo, a matéria de uma apresentação da banda *Matutaia* na barraca *Subindo ao Céu* no Jornal O Povo de 29/06/1996: a reportagem, no caso, mostrava a divulgação do recém-chegado grupo e apresentava entre outras informações, os gêneros musicais executados, um breve histórico, além de apresentar a frequência de shows que ressaltava o relativo sucesso da banda:

> Formada pelo vocalista e guitarrista americano Ken Beaumont, Giovanni Sacchetti também guitarra e voz, Marcio Figueiredo na gaita e vocal, Luiz Guilherme no baixo e Marco Aurélio na percussão, o Matutaia faz rock and roll e blues com sotaque brasileiro. Há apenas um ano na cidade, a banda costuma se apresentar na Praia do Futuro e em bares da cidade [...] e que faz show na Barraca Subindo ao Céu. [27]

Assim, através do respectivo tópico procuramos apresentar diferentes mecanismos de atuação em torno das possibilidades que o contexto musical local apresentava para os sujeitos sócio-históricos aqui analisados. Seja na divulgação de shows ou das próprias bandas, seja na busca de bares ou outros locais, percebemos distintos modos que nos ajudam na compreensão e caracterização das movimentações desses grupos musicais para a manutenção de suas carreiras artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos o cenário *blues* fortalezense, a partir das quatro bandas estudadas, Kazane & Sub Blues, Trakajá's Blues Experiment, Matutaia e Gang da Cidade percebemos que o respectivo cenário se encontrava *fora* da maior fatia do mercado, ou seja, as atividades desses grupos de certa forma acabavam à margem dos holofotes das grandes estruturas do entretenimento. Porém essas atividades não significavam uma *movimentação* menor, tão pouco uma maneira de romper, ao contrário, os *processos artísticos* realizados por esses sujeitos sócio-históricos se revelaram pertinentes quanto à efetivação desses artistas (pois no momento atual, alguns desses ainda perpetuam de forma significante seus trabalhos artísticos); à efetivação da *cena blues* fortalezense, como também às formas de negociação com as estruturas dominantes dentro do contexto musical local.

Em relação à manutenção das carreiras desses sujeitos sócio-históricos, como a de Laerte Júnior, percebemos que as quatro bandas aqui analisadas conseguiram uma constância no meio musical fortalezense, durante a década de 1990: através de shows, das divulgações

---

[27] BLUES e Rock na Subindo ao Céu. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 29 Junho 1996. Vida & Arte, p. 3.

dessas apresentações, como também na produção de mídias que ressaltavam as atividades artísticas desses personagens.

Sobre as movimentações desses grupos em torno do cenário *blues* local, as mesmas se tornaram importantes no período, pois mostravam uma manifestação cultural em inserção dentro do contexto da cidade; contribuíam para a sua efetivação dentre os diferentes conteúdos musicais presentes em Fortaleza, como também geravam perspectivas para um panorama ainda mais propício ao gênero.

As atividades musicais dos respectivos personagens ressaltam também a possibilidade de mais uma ótica sobre as relações entre artista e indústria do entretenimento. Aproveitando, os estudos de Fernandes sobre a cena musical alternativa do Rio de Janeiro, por exemplo, podemos perceber que nossos personagens não se colocaram submissos à lógica do mercado musical, nem tão pouco se distanciaram: superando esses tênues maniqueísmos nossos sujeitos sócio-históricos procuraram uma via alternativa, ou seja, uma constante negociação com as estruturas dominantes dentro do contexto musical local sob a qual destacavam a autonomia e as astúcias desses personagens. Certeau (1994) ao estudar as ações do indivíduo diante de distintas situações dentro do cotidiano (consumo, cidade, conhecimento) formula o conceito de *tática* para iluminar tais situações. Apesar de o conceito aparecer em outra ótica de ação diante das situações presenciadas pelo indivíduo, *tática* de certa forma pode ampliar ainda mais os mecanismos de atuação realizados por esses personagens dentro do contexto musical de Fortaleza:

> Chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como organiza a lei te uma força estranha. [...] a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo” [...] e no espaço por ele contralado. [...] Ela opera golpe por golpe, lance por lance. [28]

Assim, o presente texto procurou discorrer sobre os objetivos propostos, além de contribuir no âmbito acadêmico com mais uma discussão acerca de distintos momentos musicais cearenses, como também destacar a importância das manifestações negro-americanas, especificamente, o blues no desenvolvimento da cultura, especialmente, musical, das Américas, a partir da chegada dos negros em território americano.

---

[28] CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1. Artes de fazer. Petrópolis-RJ, 1994, p. 97.